ECHO

ROK I.

5

MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ LWOWA

CENA ZESZYTU 30 GR.
PRZEDPŁATA ROCZNA
(10 ZESZYTÓW) ZŁ. 2.50

STYCZEŃ 1937

TREŚĆ:

Artysta, sztuka i publiczność

I.

Czy baśniarz — tak raz pytano — siedzi przy drodze i zmyśla swe baśnie, a przypadek napędza na drogę ludzi, którzy słuchają? Czy raczej dzieje s ę tak, że opowiada dla tych. którzy się w okół niego gromadzą? Przenosimy to pytanie na stosunki muzyczne: czy pierwszym zjawiskiem jest to, że się wykonuje np. dziewiątą symfonię, a drugim, że ktoś siedzi na sali podczas tego wykonania; czy powinno

być tak, że wykonuje się dzieło dla tych, którzy przychodzą je słuchać? Odpowiedzi na to pytanie nie ma. Ale przecież się na nie odpowiada: przez problematyczność, która tworzy podstawę naszego życia muzycznego. Nieszczęściem naszego życia muzycznego jest właśnie to, że pytanie stawiamy w sposób odwrotny, więc odpowiedź jest fałszywa.

Muzyka ma jak każda sztuka funkcję aktywną i pasywną: powstaje, robią ją i wywołuje skutek. Jej powstanie to sprawa artysty; jej skutek zaś sprawą tych, którzy udział biorą czynnie lub biernie w odtworzeniu dzieła sztuki. Między artystą, a publicznością stoi — wiążąc i dzieląc — dzieło; po jednej stronie stoi artysta, po drugiej publiczność. Czy artysta ma się kierować żądaniem publiczności, czy publiczność wolą artysty? To jest problem muzyki i wszelkiej sztuki.

II.

Według niektórych, publiczność nie powinna sią troszczyć o artystów, ani artysta o publiczność. Artysta, powiadają, w dziele swym rozmawia ze sobą lub z Bogiem. Ale podsłuchiwać taką rozmowę, przecie to najwyższa niedyskrecja. A gdyby tak ktoś miał całkiem szczególne obrzędy religijne, zapraszał do ich odbycia widzów czy słuchaczów i — o szczyt bezwstydności — pobierał jeszcze opłatę za wstęp? Tu więc nie może istnieć żadne: z jednej strony — z drugiej strony; z jednej strony artysta, który tworzy dla siebie, dla Boga czy dla sztuki, z drugiej strony publiczność, która posługuje się dziełem sztuki dla swej przyjemności. Sztuka jest dla publiczności albo jej nie ma. A jeżeli jest już dla publiczności, to musi taką być, żeby nią rzeczywiście była — rzeczywiście właśnie dla tych, dla których jest i na których ma działać.

III.

„Ażeby sztukę dokładnie zdefiniowac, musi się przede wszystkim przestać ją uważać za środek do przyjemności, musi się ją uważać za jeden z warunków życia ludzkiego. Jeżeli w ten sposób będziemy się zapatrywać na sztukę, musimy spostrzec, że sztuka jest jednym ze środków, który łączy ludzi między sobą. Sztuka jest czynnością ludzką, która polega na tym, że człowiek świadomie przez pewne zewnętrzne znaki — przez ruchy, linie, barwy, tony, słowa — komunikuje innym uczucia, które odczuwa, tak że inni ludzie zarażają się tymi uczuciami i je również przeżywają."

Tylko 70-letni Tołstoj mógł znaleść tak trzeźwe i słuszne słowa o sztuce. Niestety brak im słuszności w stosunkach dzisiejszych.

IV.

Lecznictwo psychoanalityczne postępuje w ten sposób, że naprowadza pacjenta do „wygadania" tego co mu dolega „Gdy raz obraz powstanie w wspomnieniach, to chory twierdzi, że w tym stopniu staje się niewyraźny, w którym postępuje jego opisanie. Chory niejako niszczy go przy wysłowieniu." Tak powiada Freud. Zaś Tołsfoj mówi „i ciekawe, że gdy o potędze mego uczucia mówiłem z taką swadą, czułem jak uczucie to malało." A więc oswobodzenie z uczucia przez jego głoszenie; sztuka jako spo-

wiedz. „Co mam w sercu musi wyjść na zewnątrz i dlatego piszę“ powiedział Beethoven. Nie można tego jaśniej wyrazić.

V.

Przyjmijmy, że nie ma sztuki: miasta bez teatrów i koncertów, bez muzeów i wystaw w architekturze, budynkach i ulicach tylko twarda celowość, ściany bez ozdób, żadnych rysunków ani wzorów na firankach i kilimach, żadnych wierszy ani pieśni; żadnej muzyki, nawet nie ton trąbki sygnałowej; żadnej literatury, nawet nie anegdota dowcipna. Czego brakłoby nam w takim świecie bez sztuki? Piękna? Chyba nie. Bo piękno by istniało w życiu i przyrodzie. Sztuka wcale nie jest „pięknem“.

Na ulicy widzimy setki przeciętnych, tuzinkowych twarzy; ale nie widzimy ich, bo się nie patrzymy na nie. Stoimy przed namalowaną twarzą tuzinkową i widzimy ją, przeżywamy: twarz tuzinkowa czyli przeżycie codziennego, przeciętnego życia; ludzka zwykłość, ale jako — przeżycie. W każdej chwili życia mamy setki przeżyć, jedno goni za drugim, ale spływają po nas prawie bez wrażenia. W sztuce mamy jedno, ściśle określone przeżycie i oddajemy mu się niepodzielnie ze skupieniem. Sztuka to skoncentrowane, skondensowane, abstrahowane poczucie życia.

Czego więc nam zabraknie w świecie bez sztuki? Poczucia życia! To nie znaczy, iż nie będziemy czuli życia; tylko jeden nie będzie wiedział o czuciu drugiego. Artysta w tym wypadku jest wielkim pośrednikiem. Nie musi tego czynić świadomie, wręcz przeciwnie nie wie wcale o tym, że to czyni.

VI

Społeczeństwo ludzkie potrzebuje sztuki i sztuka istnieje tylko w stosunkach ludzkiego społeczeństwa. Choć jeszcze nie udowodniono, że artysta tworzy dla ludzkie społeczności. Ale czy w rzeczywistości trzeba na to dowodu?

Wolno więc żądać, by każde dzieło muzyki, (by nie wykraczac po za granice naszych głównych zainteresowań) miało odpowiednią publiczność. Publiczność do które: twórca dzieła zwracał się podczas pisania, choć nic o niej nie wiedział. Innymi słowy: każde dzieło powinno przemawiać do tych, do których przemawiać p o w i n n o. Według woli twórcy; a wola jego działa w tym dziele jak „posthypnotyczny rozkaz“. Brak tego stosunku między twórcą, tworzywem i odbiorcą to podstawowe zło to choroba tocząca nasze życie muzyczne.

VII

A gdzie leży wina? Historia i doświadczenie uczy, że nie u twórcy ani w jego twórczości, bo zawsze rozłam między słuchaczem, a twórcą istniał w chwilach powstawania nowych wartości i nowych środków wyrazu. Ale normalnie rozłam ten znikał szybko. Podczas gdy dziś pogłębia się coraz silniej. Jeżeli nawet ludzie obowiązani do rozumienia z racji swojej funkcji krytycznej głoszą publicznie swoją bezsilność, wobec dzieła współczesnego, wcale nie agresywnie współczesnego (n. p. koncert B Bartoka) to jakie stanowisko ma zająć „nieprzygotowany“ słuchacz z ulicy. Pomijając to cudowne wprost

zjawisko, iż właśnie ten nieprzygotowany słuchać reaguje lepiej, odczuwa głębiej niż przygotowany, musimy winę upadku życia muzycznego przypisać właśnie temu przygotowaniu lub nieprzygotowaniu. Starsze i młodsze pokolenie wskutek wojny światowej i jej następstw jest prawie amuzyczne t. zn. bez wszelkiego istotnego stosunku do muzyki jako sztuki. By to usunąć nie wystarczą dotychczasowe metody indywidualnego i zbiorowego i wychowania muzycznego. I tymi sprawami zajmiemy się szczegółowo i systematycznie. 14

Ś. p. Franciszek Neuhauser

Prof. Franciszek Neuhauser nie żyje. Z lwowskiego życia muzycznego znikła piękna postać,symbol minionej naszej wspaniałości na polu kultury muzycznej, wcielenie najlepszych tradycyj, dzięki którym po dziś dzień mówią, że Lwów to najmuzykalniejsze miasto Polski. I w tym lwia część to zasługa Zmarłego. Urodzony 18 maja 1861 we Lwowie, tu też zdaje maturę w III gimn. po czym jako syn lekarza rozpoczyna studia medyczne w Gracu, z drugiej jednak strony niezwykła muzykalność oddziedziczona po matce, świetnej pianistce, uczenicy Mikulego, skłania go do przerzucenia się na studia muzyczne. Z początku jest uczniem matki, później udaje się do Mikulego, by pogłębić swą wiedzę i umiejętności muzyczne i pianistyczne.

Gdy w roku 1888 Mikuli zakłada we Lwowie szkołę muzyczną Zmarły obejmuje w niej wyższy kurs gry na fortepianie. Lecz już po kilku latach opuszcza to stanowisko, by koncertować jako pianista, a zwłaszcza wyborny akompaniator. W tym charakterze towarzyszy po całej Europie wielu wybitnym solistom, między innymi wielkiemu skrzypkowi Fr. Kreislerowi w r. 1893. Rok ten według słów samego Kreislera należy do ich obopólnych najpiękniejszych wspomnień. 1894 osiada Zmarły na stałe we Lwowie obejmując w Konserwatorium Polsk. Tow. Muzycznego wprzód klasę gry fortepianowej, później przedmiotów teoretycznych.

Swym wielkim talentem pedagogicznym ułatwia drogę licznym zastępom młodzieży muzycznej. Przez długie lata zasiada w Wydziale P. T. M. i przewodniczy państwowej Komisji egzaminacyjnej dla kandydatów na nauczycieli muzyki. Osobną, bardzo chlubną kartę w Jego życiu stanowi Jego działalność krytyczno-dziennikarska. Świetny stylista, wytrawny fachowiec zachwycał rzeczowym, lecz równocześnie i dowcipnym ujęciem każdego ważnego zjawiska w naszym życiu muzycznym, wywierając tą drogą wpływ na jego kształtowanie się. Oto etapy jego pracy dziennikarskiej: Gazeta Narodowa, Przegląd, Słowo Polskie, Gazeta Lwowska, Wiek Nowy i w końcu Gazeta Poranna. W uznaniu jego owocnej działalności zmarły został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

Jeszcze o recenzentach

Nasze rozważania o krytyce muzycznej przysporzyły nam wielu wrogów, przysporzyły nam wielu wrogów, ale i wielu przyjaciół. Liczne pisma po za lwowskie przedrukowały je; poczta przyniosła nam liczne przyczynki do tego problemu, z których dziś publikujemy dwa. Jeden poważny, drugi wesoły.

I.

Co to jest *sąd*, ocena krytyczna? Porównanie stosunku między osądzonym, a mną, mieszaniną dwóch natur, które mają wiele, mało lub nic wspólnego. Apodyktyczne wypowiedzenie jest tylko formą wykładu, sprawą temperamentu, którą należy tylko jako taką uważać i wartościować. Temperament krytyka w ujęciu jak i w oddaniu jest konieczną przysłanką oceny, podobnie jak temperament twórczego i odtwórczego artysty. Istnieją zadania, które można tylko temperamentem rozwiązać. Ale temperament nie jest wszystkim, dla wielkich wyczynów jest on tylko środkiem i bodźcem. Poskramiająca świadomość kształtowania, opanowana rozwaga stoi wyżej, gdyż wie, iż sądzić znaczy porównać siebie samego.

*

Poznanie? Czy dzieło sztuki jest problemem filozoficznym? Cóż można innego poznać w dziele sztuki jak szczególne prawo jego istnienia? Cóż innego możemy osądzić, jak stosunek jego istnienia do naszego istnienia? Wszyscy jesteśmy częścią, ale lubimy uważać się za całość. Ogród, po którym się przechadzamy pełny jest najrozmaitszego rodzaju drzew i krzewów, kwiatów i traw. Czyż nie pochodzą wszystkie z tej samej siły? Ale zapominamy o tym, nie doceniamy koniecznej różnorodności. Zamiast szukać wewnętrznego prawa wielokrotności, stwierdzamy mądrze, że jest wielokrotne i inne niż my. To nazywa się: *krytykować.*

*

Co myślą krytycy, gdy mówią o muzyce jako sztuce? Czy wiedzą, że muzyka jest istotą żywą, która do nas dociera zewsząd, z każdego wyrazu bytu i przemawia dniem i nocą, w polu, na ulicy, z wszystkiego, co się porusza w nas i brzmi wokół nas? Zdaje mi się, że nie wiedzą tego, bo inaczej nie mogliby sobie urobić tak niemożliwego pojęcia o tym, co nazywają sztuką.

II.

Czego nie wolno polskiemu recenzentowi muzycznemu.

Nie wolno mu:

1) pisać *dobrze po polsku,* bo go nazywać będą „stylistą". Kto się dobrze wyraża ma złe zamiary. A więc recenzenta, który ma na prawdę dobre zamiary, poznać zaraz po okropnej polszczyźnie.

2) mieć *myśli,* bo uchodzić będzie za „intelektualistę"; t. zn. człowieka o złych zamiarach, bo jego twierdzenia są przemyślane, logiczne i uzasadnione. A więc recenzenta, który ma na prawdę dobre zamiary, poznać po całkowitym braku wszelkich myśli.

3) mieć *własnych przekonań,* bo takie ma tylko „fanatyk", a więc człowiek o złych zamiarach, bo przecie ugruntowane są na własnych przekonaniach. Więc recenzenta, który ma na prawdę dobre zamiary poznać można po kompletnym braku jakiegokolwiek własnego przekonania.

Kto nie ma żadnych przekonań, ani myśli, a po za tym pisze źle po polsku ten jest dobrym recenzentem i cieszyć się będzie bezzawistnym uznaniem. Kto natomiast ma własne przekonania, potrafi je myślowo uzasadnić i w tym celu posługuje się bez zarzutu poprawnym językiem, ten jest niebezpiecznym osobnikiem, przed którego jawną złośliwością należy wszystkich jak najusilniej przestrzec.

Nasze wychowanie muzyczne
(Krótki zarys)

Od lat rozbrzmiewa w Niemczech doniosłe hasło: „Die Zukunft der deutschen Musik liegt in der Schule“.

Jeśli zaczynam od tego hasła niemieckiego, to oczywiście dlatego, żeby z wielkim bólem serca porównać tę mądrą niemiecką politykę wychowawczo-muzyczną z tym, co się dzieje w naszym szkolnictwie. Gdy bowiem tam problem wychowania muzycznego należycie i troskliwie rozwiązywano — u nas blaguje się na temat „rozśpiewania“ młodzieży. Gdy tam w szkołach powszechnych i średnich uczą muzyki i śpiewu — u nas z gimnazjum wyrugowano muzykę i pozostawiono ją jako przedmiot nadobowiązkowy w I i II. klasie gimnazjalnej. To „rozśpiewanie“ młodzieży w gimnazjum, traktowane „po macoszemu“ jako przedmiot nadobowiązkowy, przypada w gimnazjum, akuratnie na okres mutowania u chłopców, na okres, w którym chłopcy zwlaszcza najmniej ochoty mają do śpiewu i myślą wyłącznie o piłce nożnej. Nie wyniósłszy ze szkół powszechnych literalnie żadnych wiadomości podstawowych z muzyki — młodzież — która należy do chóru szkolnego — jest skazaną na uczenie się melodii każdego głosu na pamięć — jak papugi, bezmyślnie i bezkrytycznie.

Nie lepiej przedstawia się sprawa nauczania śpiewu w szkołach powszechnych. Program szkolny, a właściwie dziwnym zbiegiem okoliczności obowiązujący w szkolnictwie „Projekt programu nauczania śpiewu“ położył nacisk główny na obowiązkowe wyuczenie 15-tu pieśni w ciągu roku szkolnego w każdej klasie znowuż pamięci; nawet wymieniono, które pieśni w jakiej klasie mają być obowiązkowo wyuczone. Ów „program“ jednocześnie *zakazuje* nauczycielowi w pewnych klasach objaśnienia znaków muzycznych! Dzieci mają się jednak posługiwać śpiewnikami, gdyż te mają dla nich stanowić *„pomoc wzrokową“*. Patrzą więc oczywiście na piosenkę z pewną ilością znaków przykluczowych, jak analfabeta w modlitewnik — i oczywiście nie zdają sobie w ogólności sprawy ze znaczenia nut, jako symboli wysokości. Podczas gdy ogół nauczycielstwa powszechnego (z którego każdy nauczyciel już z zasady musi być wszystko wiedzący i wszystko umiejący) nie posiada dostatecznego wykształcenia muzycznego nawet uzdolniony i chętny nauczyciel nie jest w stanie wykorzystać swej umiejętności muzycznej, bo mu na to „program“ nie zezwala, bo *musi* „wyuczyć“ w ciągu roku 15-tu piosenek na pamięć. Pocóż mu się wreszcie trudzić — skoro tego trudu nikt od niego nie wymaga?

Faktem jest, że w okresie — poprzedzającym ukazanie się słynnego „projektu programu“ obowiązkowa nauka śpiewu i poprzedni program nikłe wydawały rezultaty. Działo się to jednak dlatego, że brak było w szkolnictwie powszechnym wykwalifikowanych sił muzycznych. Seminaria nauczycielskie dawały nader mało wykształcenia muzycznego nauczycielowi. Należało więc żądać od nauczycieli specjalizacji podobnie — jak w innych dziedzinach, jak np. w rysunkach, w ćwiczeniach fizycznych w robotach ręcznych, w językach i td. Zbagatelizowano jednak potrzebę krzewienia muzyki wbrew temu, że o jej wielkim wpływie na kształtowanie się charakterów i wyrabianie uczuć estetycznych dotąd się deklamuje z patosem — i zamiast podnieść poziom wyszkolenia nauczycieli, obniżono poziom nauki do.... uczenia z pamięci!

Czemuż to wierszy lub rachunków, albo innych przedmiotów nie uczy się wyłącznie z pamięci? Dlaczego już w pierwszej klasie dziecko poznaje z łatwością litery i wiąże je w słowa — dlaczego w identyczny sposób nie ma się uczyć solfeżu, choć istnieją świetne, przystępne i nader dla dzieci łatwe metody, przystosowane do nowoczesnych kierunków pedagogicznych, do tzw. „szkoły pracy“? Dlaczego muzyka w szkole — względnie śpiew — ma być tylko przedmiotem, ułatwiającym naukę języków historii, geografii, przyrody i td. lub zgoła czemś umilającym i „odświeżającym“ naukę?

Czy wyrobienie poczucia harmonicznego i rytmicznego, racjonalne kształ-

cenie uczuć estetycznych, orientacja w najcenniejszych dzieł literatury i najprymitywniejszych zasadach muzycznych jest mniej ważne od wiadomości z dziedziny wychowania fizycznego, których udzielają odnośni fachowcy?

Stykając się ciągle z chórami akademickimi stwierdzam z całą stanowczością, że gdy w okresie, w którym nauka muzyki w szkołach średnich była obowiązkowa, przychodziła do chórów akademickich młodzież, przynajmniej jako tako czytać umiejąca, dziś niestety narybek tych chórów składa się z analfabetów muzycznych — gorących wielbcieli jazzu i rewelersów!

Może też dla celów wykonywania przebojów rewelersowych zaleca obecny „projekt programu" uczenie chłopców posługiwania się w wysokich tonach „falsetem"!

Ramy artykułu niniejszego nie zezwalają mi na szczegółowe omówienie olbrzymiej krzywdy — jaką uczyniono społeczeństwu i sztuce muzycznej przez postawienie kwestii nauczania muzyki na platformie owego „projektu nauczania".

Nie wątpię jednak ani na chwilę, że ten eksperyment — jak wiele innych, które miały miejsce w szkolnictwie, eksperyment szkodliwy bezwzględnie i napiętnowany przez największe powagi muzyczne — zniknie, co daj Boże — jak najprędzej. Mam wrażenie, że nawet ci, którzy usilnie go „przepychali" — uznają dziś całą jego bezsensowność i nieobliczalne jego skutki. Niemniej jednak cały świat muzyczny powinien upominać się o jaknajrychlejsze zlikwidowanie obecnego stanu rzeczy i o racjonalną, planową i właściwa naukę muzyki w szkołach powszechnych i ogólno-kształcących. Bo *polskiej muzyki przyszłość powinna rozwinąć się w szkole!*

Wiktor Hausman

Ormuz i Szarmuz

„Ta dziwaczna nazwa" — jak powiada na kredowym papierze warszawska „Gazeta Muzyczna", cudowny przykład jak należy oknem wyrzucać pieniądze na ulicę — otóż „ta dziwaczna nazwa nie jednemu się wyda zagadkową; przypomina coś ze starożytnej historii, coś z mitologii, ale cóż może mieć wspólnego z muzyką?" „Tymczasem właśnie ma, bo tak się nazywa w skrócie jeden z działów *Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej!*"

W tym miejscu przerywamy cytowanie i musimy się przyznać do falszerstwa: otóż powyższe towarzystwo hołduje oficjalnie tylko jednemu bożkowi starożytnemu ORMUZOWI, a drugi SZARMUZ jest naszym wynalazkiem. Bo my we Lwowie znamy się na mitologii, więc wiemy, że był prócz Ormuzda jeszcze i Ariman którego nazwiemy dziś Szarmuzem.

Dobrodziejstwa ORMUZA do nas, dzięki Bogu, jeszcze nie dotarły.

Zajmiemy się nim kiedyś szczegółowo.

A SZARMUZ? otóż to dział „szarad muzycznych" w dwumiesięczniku „Muzyka Polska" wydawanego przez powyższe Towarzystwo *wydawnicze* (od niepotrzebnego *wydawania* pieniędzy!).

Leży przed nami: Rok 1936 V. zeszyt tego pisma i w nim są kwiatki, które zasługują na bezwzględne napiętnowanie. Na stronie 345 jest recenzja o koncercie orkiestry Polskiego Radia z warszawskiej sali „Roma". Jeden z najbardziej rzeczowych recenzentów warszawskich, o bardzo szerokim horyzoncie chwali ten koncert, przypisując główną zasługę wielkich wyników pracy tej orkiestry jej stałemu dyrygentowi. Ale — nazwiska tego dyrygenta nie ma. Znając przypadkowo sprawozdanie tego samego krytyka z innego pisma, możemy je zdradzić: jest to — Grzegorz Fitelberg! Można się rozmaicie ustosunkować prywatnie do

tego dyrygenta, ale publicznie nie uchodzi chwalić i zamilczać; lepiej już było w ogóle — zamilczeć cały koncert.

Ten strach przed niektórymi nazwiskami, lekarz powiedziałby „nomenofobia", wobec np. lwowskich muzyków przyjmuje już wprost formy patologiczne.

Na stronie 364 znajduje się przedruk z Biuletynu Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, który warto przeciwstawić. A więc:

W „Biuletynie"

Staraniem PTMW i przy pomocy London Contemporary Music Centre odbył się w salonach Ambasady Polskiej w Londynie dnia 9. VI. br. koncert poświęcony polskiej muzyce współczesnej, przy udziale artystów: *Laeli Finneberg, H. Temianki i L. Muenzera.* Program zawierał „Nokturn i Tarantellę" na skrzypce solo „Maski" Szymanowskiego „I. Sonatę skrzypcową" *Rathausa*, "Sonatinę" *Kofflera* oraz pieśni Szopskiego, Szymanowskiego i Marka. — Prasa potraktowała koncert przychylnie, omawiając szerzej utwory Szymanowskiego i *Kofflera.*

Przedruk w „Muzyce Polskiej":

Staraniem P. T. M. W. i przy pomocy „London Contemporary Music Centre" odbył się w salach ambasady polskiej w Londynie (w czerwcu br.) koncert, poświęcony wyłącznie polskiej muzyce współczesnej. Program zawierał m. in. „Nocturn i Tarantellę" na skrzypce solo i „Maski" K. Szymanowskiego, pieśni Szopskiego, Szymanowskiego i Marka.

Koncert ten zyskał uznanie krytyki londyńskiej.

To „wzorowe" okrojenie jest silnym atakiem nomenofobii, przy czym możemy zdradzić iż koncert odbył się nie staraniem P. T. M. W., tylko przyjaciół artystów których nazwiska opuszczono.

Zresztą „diagnozę" łatwo postawić po przeczytaniu w piśmie tym wypracowania lwowskiego korespondenta, którego największym zmartwieniem to właśnie — nazwiska. Nic go nie obchodzi katastrofalny stan naszego życia muzycznego, upadek materialny szkół, artystyczny orkiestry, brak zainteresowania muzyką u władz i mas; on się martwi — nazwiskami. Zapewniam go, że gdy znikną te nazwiska, które go martwią, to Lwów muzycznie dorówna — Pipidówce.

Tow. Wydawniczemu w Warszawie zalecamy więcej ostrożności lub lepszego korektora, bo na str. 350 jednak jest nazwisko Leopolda Muenzera, zaś na str. 372 Grzegorza Fitelberga.

W dalszym ciągu dział kroniki z całego świata jest tak obfity w nazwiska ostatniorzędne i o tyle przeważa dział polski, iż narzuca się pytanie, czy podtytuł „Pismo poświęcone zagadnieniom życia muzycznego w Polsce" nie należałoby zmienić na „Pismo poświęcone interesom miernot muzycznych Europy". Miernoty całego świata jednoczcie się.

Ale zasadnicze pytanie: Czy nie szkoda pieniędzy obywateli polskich, (bo przecie wszystko to pokrywa się subwencjami) na taką głupią zabawę. Przecież o tym „cała Polska śpiewa", że Fundusz Kultury Narodowej pieniądze na muzykę daje tylko przez Tow. Wydawnicze Muz. Polskiej. W rezultacie owo Towarzystwo nie ma pieniędzy na *pokrycie kosztów przesyłki* partytur do wielkiego zagranicznego dyrygenta, który chciałby wykonać kompozycje Kondrackiego lub Woytowicza wydane nakładem tegoż Towarzystwa. Ale na to odpowiedź: Kondracki i Woytowicz to przecie wielkie talenty, to nie ORMUZ. Racja!

Drobne poemaciki

Drobna i
o dziwo,
dość krągła
figurka,
o rączkach pulchnych,
maleńkich dłoniach
i najruchliwszych paluszkach,
czerwienią krwistą zabarwionych.
— — — — — — —

Główka
o twarzyczce
prawie pięknej —
o ząbkach
jak rzędy pereł.
Lecz, podniosła powieki
i zajaśniały *oczy*
olbrzymie, tajemnicze,
pełne pokus,
jak ów świat daleki
i nie tylko daleki
lecz i zamierzchły,
który oto
zjawia się przed nami
w całym swym
fascynującym blasku
zaklęty
w drobnych poemacikach
ruchów pełnych wdzięku,
gracji, symboliki...
— — — — — — — — — —

Wieczór niezwykły,
(i recenzja niezwykła) (przyp. zecera)
mimo najmniej
odpowiednią formę
— — — — — — — — — —

A muzyka przypominała
kulisy
i pochylonego
nad nowoczesną klawiaturą —
— sapera...
27. XI. 1936 *(Wiek Nowy)*

. . . .
wkradła się
drobna omyłka
z gatunku „diablików“:
miało być
„taper“ (nie „saper“)
rzecz prosta.
28. XI. 1936 *(Wiek Nowy)*

Wanda Landowska

Po długich latach nieobecności zawitała wreszcie do Lwowa Wanda Landowska. Dała nam poznać swą wspaniałą sztukę odtwórczą, będącą chyba fenomenem wśród największych wirtuozów świata. Nie chodzi tu tylko o to, że dzięki swym wyjątkowym kwalifikacjom technicznym i sumiennym studiom historycznym, powołała z powrotem do życia całą epokę, cały tak odrębny dział literatury muzycznej, ukazując go w tych ramach, jakie są dla niego jedynie odpowiednie. Że dzięki niej poznała generacja nasza klawesyn jako instrument o rozległych możliwościach, artystycznych, podczas gdy niedawno jeszcze uważany był w koncercie instrumentów muzycznych za kopciuszka, którego rola skończyła się bezpowrotnie z chwilą, gdy wszedł na widownię historii groźny jego rywal, fortepian. Okazało się, że utwory mistrzów XVII. i pierwszej połowy XVIII. wieku, napisane oryginalnie na klawesyn, nabierają prawdziwego życia dopiero w kontakcie z tym instrumentem. Wszak

większość z nich poznał każdy z nas kiedyś pierwotnie w wykonaniu fortepianowym, teraz, gdy znalazła się sposobność porównania fortepianu z klawesynem, wydaje się, jakoby utwory te uzyskały dopiero swe właściwe oblicze. Jakoby pozwolono im poraz pierwszy przemówić tym językiem, który jest ich językiem macierzystym i wyrazić z pomocą tego języka to wszystko, co zostało w nie kiedyś zaklęte nieśmiertelną wolą kompozytora. Jeżeli idzie o czynniki natury technicznej, znamienne dla klawesynu, wymienię tylko dwa najważniejsze, jakkolwiek bliższe wniknięcie w istotę klawesynu pozwoliłoby nam niechybnie odkryć ich o wiele więcej. Pierwszym z tych czynników jest precyzja rysunku i melodii, specjalnie charakterystyczna dla mistrzów tej epoki, a nie dająca się osiągnąć żadną miarą na fortepianie. Dźwięk klawesynu jest wprawdzie krótki, urywany, nie dopuszcza gry legato, ale właśnie przez to i przez delikatny swój wolumen pozwala snuć koronkę arabeski muzycznej w sposób niesłychanie misterny. Moment ten nabiera specjalnej wagi w utworach o charakterze polifonicznym, których plastyka będzie na fortepianie z jego dźwiękiem grubym i zlewającym się zawsze niedoskonała w porównaniu z klawesynem. Drugim czynnikiem technicznym, specjalnie dla klawesynu charakterystycznym w porównaniu z fortepianem, jest możliwość zmian barwy dźwięku, na fortepianie nie dająca się osiągnąć. Wprawdzie brak ten okupuje fortepian zróżnicowaniem siły dźwięku. które na klawesynie nie dało się wydobyć, zdobycz ta jednak jest zasadniczo w stosunku mistrzów XVII. wieku bez wartości. Wielkość tych mistrzów nie leży bowiem w efektach dynamiki i za ich pośrednictwem nie da się wyrazić, leży ona raczej na zupełnie innym polu.

I to stanowi właśnie największą zasługę Wandy Landowskiej, że odkryła nie tylko istotne możliwości techniczne i artystyczne klawesynu i pokazała je podniesione do najwyższej chyba możliwie potęgi, ale że odkryła *ducha* tej muzyki, z klawesynem związanej. Poprzez stylistyczne cechy tej muzyki potrafiła dotrzeć do najwewnętrzniejszej jej istoty i ukazać ją nie jako zdobycz tej czy innej epoki historycznej, ale jako dzieło *człowieka* w ogóle. Couperin, Rameau, i kompozytorowie epoki klawesynu, mieli do tej pory w historii muzyki swoje ustalone tradycje. Traktowano ich jako wirtuozów techniki w zakresie danego instrumentu, podziwiano szatę zewnętrzną, precyzyjnie rzeźbioną w dźwiękach delikatnych klawesynu, wdzięk ich brano za minoderię, uczucie za gest sztuczny, kryjący w sobie pustkę. Landowska pokazuje, że to wszystko co braliśmy u tych kompozytorów za istotę rzeczy, to tylko sztafaż zewnętrzny język epoki, którym nauczono ich przemawiać. Nie tykając tego sztafażu, ale pokazując go we właściwym świetle, potrafiła wyłuskać jądro prawdy, kryjące się w tej łupinie: drgające życiem, gorące serce ludzkie, którego nie zdołała zabić dzieląca nas od niego odległość kilku stuleci, wielki, prawdziwy talent, który przemawia do wszystkich bez względu na język, choćby napiętnowany obcym nam znamieniem epoki. Wspomagani cudowną intuicją Landowskiej uczymy się wierzyć w nieśmiertelną, nieprzemijającą istotę wszelkiej sztuki, której nie zdołają przysłonić różnice stylistyczne. Uczymy się wierzyć, że w świecie ducha ludzkiego nic nie ginie i nie idzie na marne i szukać człowieka w jego dziełach, nawet najbardziej nam odległych w czasie i przestrzeni.

St. Ł.

ECHO KRYTYCZNE

FILHARMONIA. II KONCERT SYMFONICZNY

Dyrygent: Bronisław WOLFSTAL solista Bronisław GIMPEL.

Wieczór można uważać na ogół za udany. Orkiestra przedstawiała dodatni obraz wielkiej koncentracji i ochoczości. Dyrygent potrafił „ujarzmić" zespół i dał interpretacje skupione i poważne, choć zastrzeżenia budzić musi pewna monotonia rytmiczna, która powstaje wskutek uniformowych siekanych akcentów, zwłaszcza w 3 symfonii Beethovena — oto szczyt programu. Ta 3-cia jest właściwie pierwsza; pierwszą w ogóle symfonią w nowoczesnym zna-

czeniu. „Bohaterska" — bo napisanie jej jest dowodem bohaterstwa kompozytora: tak niesłychanie nowa w każdym takcie. Gdyby wówczas istniało radio, nie śmianoby jej transmitować, bo to przecie muzyka „eksperymentalna".

Skrzypek Bronisław Gimpel pokazał nowe oblicze w koncercie Brahmsa, do swej błyskotliwej techniki dołożył dowód poważnej muzykalności. Wrażenie to wzmocnił jeszcze artysta dając kilka dni później własny, bardzo interesujący recital.

FILHARMONIA III KONCERT SYMFONICZNY

Dyrygent: Henryk PENSIS. solista Bela BARTOK

Wielkie święto dla lwowskiego świata muzycznego: Bela Bartok, niesłychanie oryginalna osobistość jeden z tych mistrzów, który nadał decydujący kierunek i swoiste oblicze muzyce XX. wieku stanął na estradzie jako wykonawca własnych dzieł.

Pierwsze wrażenie to — nadzwyczajnie pociągająca indywidualność, która staje się jeszcze sympatyczniejsza dzięki całkowitemu brakowi jakiejkolwiek pozy. Gra Bartoka podkreśla zdolność fortepianu do gwałtownych kontrastów. Nie zaniedbuje wprawdzie, gdy koniecznym jest, miękkości i wiązań, ale gdzie tego wymaga rytmika, tam uderzenie jego posiada znamienną ostrość Jego koncentracja i żarliwość robi wrażenie niesamowitego opętania demonem muzyki. Jego muzyka — dwie części drugiego koncertu, trzeciej niestety nie grano — pachnie jak zdrowa gleba przeorana jesienią w dużych głębokich skibach, jak chłodne, świeże powietrze na podniebnych szczytach, a wstrząsa swą wielką, niesłychanie wielką prostotą.

Dyrygent Henryk Pensis, zasłużony, protektor polskiej muzyki i polskich muzyków za granicą okazał się bardzo poważnym, muzykiem wielkim technikiem i artystą z wielkim poczuciem odpowiedzialności zarówno w arcytrudnym akompaniamencie, jak i w symfonii Brahmsa, a zwłaszcza w dwóch nowościach: Palestra smukłej, jazzowo roztańczonej małej uwerturze i efektownym, choć dość zewnętrznym „Strzelcu Potępionym" Francka, wyciągając z orkiestry wszystko, co ona dać może.

IV. KONCERT UCZNIÓW Konserwatorium P. T. M.

Nasza najpoważniejsza uczelnia pokazała nam tym razem swoją orkiestrę. Blisko czterdziestu uczniów w zdyscyplinowanej grze, precyzyjnie i elastycznie reagujący na najmniejszy ruch pałeczki, o przepysznym sytym brzmieniu smyczków. Zespół na prawdę pierwszorzędny.

Zasługa to dyr. dr. Adama SOŁTYSA który okazał się nie tylko świetnym dyrygentem, lecz również pierwszorzędnym wychowawcą zespołu. Solistkami były p. Andruchowicz i Straussówna (kl. prof. Bauera), które dojrzale i wzorowo wykonały Mozarta symfonię „Concertante", p. Słoniewska alt, pięknie rozwijający się i pozwalający rokować znaczne nadzieje i p. Zalińska, sopran już technicznie i muzycznie opanowany (obydwie z kl. prof. Lubienieckiego) śpiewały pieśni Schuberta bez zarzutu pod każdym względem. W całości koncert bardzo udany.

FRYDERYK HERMAN.

Młodociany skrzypek Herman zaczyna realizować pokładane weń wielkie nadzieje. Duża sprawność techniczna przestaje już być celem, staje się środkiem do wypowiedzenia się wielkiej muzykalności o porywającym temperamencie, zawsze opanowanym. Ostatni wieczór objawił również znaczną giętkość stylistyczna artysty, który w sposób doskonały odegrał Sonatę Brahmsa wraz z świetnym dr. Edwardem STEINBERGEREM i diametralnie różny koncert Czajkowskiego, dziką rapsodię Bartoka i rafinowane opracowania wyjątków z „Opery za trzy grosze". A nad wszystkim górowała intrepretacja utworów Karola Szymanowskiego. 71 + 3

II. STAGGIONE OPEROWE.

Z powodów od Redakcji niezależnych zamieścimy omówienie przedstawień operowych dopiero w następnym zeszycie.

Zamknięcie numeru 20 grudnia 1936.

Naczelny Redaktor: dr. Józef Koffler, Lwów, ul. Chmielowskiego 5, m. 2. Tel. 280-71
Odpowiedzialny Redaktor: Wacław Töpfer, — Lwów — ul. Pełczyńska l. 31, II. p.

Kantor ogłoszeń i prenumeraty: Małop. Biuro Dzienników, Lwów, Chorążczyzny 7

DRUKARNIA „RUCH", — WE LWOWIE UL. KOŚCIUSZKI 4. — TELEFON 112-26